

El autor —que tanto ha criticado la arrogancia de *El País*— me permitirá que le haga observar que él mismo ha incurrido en algunos de los vicios que achaca a este diario: también su texto contiene abundante errores ortotipográficos, cuando no afirmaciones o aseveraciones que

do, cómo se provocó su cierre político». Si él lo sabe, que lo explique. En lugar de eso prefiere arrojar la sospecha sobre algo o alguien con un secretismo antiacadémico. Por último, tampoco he visto nunca que en las notas a pie de página sea necesario citar el ISBN completo de los libros,

and similar papers at core.ac.uk

provided by Diigo

empresas) se dieron cuenta de que con el mismo personal, en una acomodación de tareas, podrían hacer mayor producción, publica(r) más páginas y asegurar la hora buena de salida» (p. 20). «Serían especulaciones e insensata intervención para las que ni (el) periodista ni el medio están legitimados». En un momento confunde a Jesús Cacho «un editorial que originó la salida de Jesús Cacho» (p. 96), con Fermín Cacho, «el editorial que develaba (*sic*) las fuentes de una información de Fermín Cacho» (p. 157) ¿Despiste de los correctores o es que el autor también sigue la «teoría del primer impulso»?

Tampoco es de recibo que una investigación seria haga afirmaciones de este calibre: «El diario *Independiente* —que nacía con vocación de periódico de referencia— todos sabemos cómo fue cerra-

nidos en el libro *El periodismo herido* fueron pensados como ponencias o conferencias, para lo que seguramente cumplieron adecuadamente su papel, sobre todo si se expusieron en un clima distendido y en presencia de un público cómplice. Trasladados a un volumen con pretensión académica, se encuentra a faltar un tratamiento más serio y distanciado del objeto de estudio, un tono más comedido, un método más riguroso, y, sobre todo, una actitud donde las fobias personales del autor no fueran elevadas a la categoría de teoría periodística.

Juana Gallego

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Periodisme
i de Ciències de la Comunicació

FLUSSER, Vilém

Una filosofía de la fotografía (Für eine Philosophie der Photographie)

Madrid: Síntesis, 2001, 191 p.

Hacia una filosofía de la fotografía (1983) —tal como reza el título alemán original y una anterior traducción española (México: Trillas, 1990)— es uno de esos pequeños textos de culto entre los creadores fotográficos. Curiosa y admirable especie ésta de los fotógrafos, más cercana a la de los arquitectos e ingenieros, en su asunción del carácter experimental y material de su trabajo, que a los cineastas y pintores, demasiadas veces volcados en el valor formal e intelectual de su obra.

Las imágenes son superficies con significado. Normalmente señalan algo ubicado «afuera» en el espacio-tiempo, que han de hacer concebible en forma de abstracciones (reducciones de las cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos de superficie). Esta capacidad de abstraer superficies del espacio-tiempo y de re proyectarlas al espacio-tiempo la llamaremos «imaginación» [...] El significado de las imágenes se encuentra en su superficie. Se aprehende con una sola mirada, si bien así per-

manece superficial. Si nos proponemos profundizar en el significado, es decir, reconstruir las dimensiones abstraídas, tendremos que pasear la mirada por la superficie, dejar que la explore. Esta exploración de la superficie de la imagen con la mirada la llamaremos escaneo. Al escanear, la mirada sigue un rumbo complejo marcado, por una parte, por la estructura de la imagen, y por otra, por las intenciones del espectador (2001: 11-12).

Aunque menos conocido en el ámbito histórico y teórico, la pregnancia del texto de Flusser es, entre los que se dedican a *sacar fotos*, semejante al de la *Cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes (Barcelona: Paidós, 1990), con el que guarda grandes semejanzas a pesar de su divergencia de enfoque y objetivo. Ambos son ensayos nada cómodos y bastante esquivos respecto al estatuto de la creación fotográfica, a los que, sin embargo, los profesionales de la fotografía profesan una devoción extrema y, en cierto modo, incomprensible. Pues si Barthes y Flusser ensalzan el valor de la fotografía, lo hacen a costa del poder del fotógrafo; el carácter cultural otorgado a estos textos adquiere, así, una forma sacrificial: los fotógrafos rinden, ante el altar de lo fotográfico, su propia autoridad (*autor/itas*).

Así pasa con la imposible búsqueda y el improbable encuentro del *punctum* barthesiano. Más allá de toda destreza y elección del fotógrafo, un *operator*, aquello que nos toca en una fotografía, siempre singular, es algo que ocurre, azarosa pero necesariamente, entre la imagen de la cámara y el ojo del espectador. Cima lógica y desenlace crítico de los trabajos semiológicos sobre la exploración de la imagen y el sonido de registro, la *Cámara lúcida* es el deslizamiento final hacia un hueco abierto por las teorías de la recepción, el hueco existente entre «el poder de la imagen» (David Freedberg) y el «papel del espectador» (Ernst Gombrich). De ahí el escamoteo, en el libro de Barthes, de la

Fotografía del invernadero, una imagen de la madre, de la que el autor no para de hablar sin llegar a mostrar ni decir nada. Lo esencial de una imagen, viene a entrever Barthes, poco tiene que ver con lo que importa al fotógrafo. Y lo que importa al sujeto (*spectator*) poco tiene que ver con lo que persigue o consigue el fotógrafo.

Así pasa con el difícil «juego contra el aparato» flusseriano. Más allá de toda estrategia y decisión del fotógrafo, un «funcionario», aquello en lo que consiste la «verdadera fotografía» es siempre un combate, en el sentido estético y político que tiene el término. Flusser da la vuelta, metiéndose dentro de la «caja negra», al principio poético del «instante decisivo» que rigió la mitad de la fotografía moderna:

Una cámara bien programada no puede ser comprendida completamente por un fotógrafo ni tampoco por la totalidad de los fotógrafos. Es una caja negra. Y precisamente esa negritud de la caja motiva al fotógrafo a fotografiar. Aunque se pierde en el interior del aparato cuando indaga sus posibilidades, es capaz de dominar la caja. Pues sabe cómo alimentar el aparato (conoce el *input* de la caja), como también sabe hacer que escupa fotografías (conoce el *output* de la caja). Por eso la cámara hace lo que el fotógrafo le pide, aunque el fotógrafo no sabe lo que pasa dentro de la cámara... El funcionario domina el aparato gracias al control de sus lados exteriores (del *input* y del *output*) y es dominado por él gracias a la intransparencia de su interior (2001: 29) [...] Uno tiene la impresión de que el fotógrafo puede elegir libremente, de que la cámara se amolda a su intención. Pero eso no es cierto... Si bien la cámara funciona según la intención del fotógrafo, esta intención obedece al programa de la cámara... En el gesto fotográfico la cámara hace lo que quiere el fotógrafo, y el fotógrafo debe querer lo que puede hacer la cámara (2001: 35).

Queda claro, entonces, que la práctica fotográfica gusta de pensar y actuar siempre en el límite; un caso ejemplar es el de la obra icónica y escrita de Joan Fontcuberta, que, no por casualidad, dedica a Vilém Flusser *El beso de Judas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997). Cabe preguntarse, pues, por la actitud del mundo crítico, histórico y teórico frente a esta situación. Y la respuesta no puede ser menos satisfactoria. Obliterando la propuesta de Flusser, se toma la obra de Barthes como un límite de la teoría sobre la fotografía y los medios audiovisuales, cuando, a todas luces, *La cámara lúcida* es un cierre y un abandono de la *teoría* por la *poética*. Ensimismado ante una fotografía, Barthes se niega a mirar dentro de la cámara, negando así la posibilidad de la teoría sobre el objeto, o transformándola en una teoría del sujeto. Para él, rechazando la evidente filiación con la *camera oscura*, la cámara es un visor transparente, una *camera lucida* que deja ver a su través lo que paradójicamente no puede verse con los propios ojos. El indudable acierto poético de la identificación del ojo con el objetivo es, sin lugar a dudas, el supremo error teórico de la elisión de la pervisión operada en el interior de la cámara.

El caso es que, después de ese texto, nada puede ser dicho sobre lo fotográfico a no ser que se haga *tabula rasa* y se empiece desde cero. Pero el mundo profesoral no sabe hacer eso: empezar de nuevo. Es un principio contrario a la fundación de la Academia sobre la Tradición. La crítica, la historia y la teoría se han convertido, así, en la mayor parte de las ocasiones, en una paráfrasis o en un libelo de o contra la «huella de lo real» como noema de la imagen y el sonido de registro. Tomar postura en tal debate ha perdido su sentido, pues la formulación barthesiana era un cierre poético a partir del cual realizar una apertura teórica que, sólo en muy contadas ocasiones, ha sido al menos planteada.

De forma precisa, entonces, Flusser toma el relevo a Barthes y cambia el sentido de la carrera; claro está —la *tabula rasa* ordena—, sin cita ni mención alguna. El ensayo literario y diario íntimo de Barthes es sustituido por el ensayo filosófico y el dietario político de Flusser. De ahí que el texto empiece hablando de la imagen para acabar pensando en la libertad: «La filosofía de la fotografía ha de aclarar que la libertad humana no tiene sitio en el universo de los aparatos automáticos, programados y programadores, para acabar explicando cómo podemos, a pesar de todo, abrirle un espacio a la libertad» (2001: 78). Entre medias de aquella definición de la imagen como «superficie con significado» y esta descripción de la filosofía de la fotografía como apertura de «un espacio a la libertad», se sitúa la exploración de Flusser de eso, la cámara fotográfica, que él concibe como una *caja negra*, modelo ejemplar de todos los *aparatos y programas* en nuestra «época poshistórica».

El arco conceptual desarrollado por Flusser en su breve texto es, sin embargo, excesivo. Dicho exceso se hace evidente en los intentos por insertar su filosofía de la fotografía en una teoría e historia global de la imagen. Todo lo que dice sobre el aparato y el programa fotográfico es cierto... excepto cuando lo define y describe por oposición al resto de las imágenes e instrumentos expreso-comunicativos. Todo instrumento, y no sólo el fotográfico, conlleva una serie de «instrucciones de uso»; toda imagen, y no sólo la fotografía, deviene «guía de lectura» de sí misma. Toda época impone, a través de sus modos de producción y representación, una norma y una rutina a las posibilidades de la imaginación. Pero sólo el juego contra la norma y la rutina es, en toda época, el ejercicio de la libertad.

El callejón sin salida en el que se introduce Flusser al oponer de forma total la fotografía al resto de las imágenes se hace evidente en los añadidos y adendas al

texto de 1983, que duplican el tamaño de la edición anterior sin dar, en realidad, con una salida al problema. De ahí que el cambio de título —la eliminación del «hacia» en la nueva edición— quizás esté justificada desde un punto de vista editorial, pero en ningún caso obedece al cierre intelectual que invoca. La vía de escape al problema planteado hay que buscarla, en realidad, en la segunda de las obras del autor aquí reseñadas. Pues lo que Flusser se plantea en *Los gestos: fenomenología y comunicación* (1991) —por desgracia, en el mismo año de su muerte— es precisamente un examen detenido de eso que para él está en la base de todo ser y estar en el mundo: «El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal» (2001: 8). Flusser abandona su intención de abarcar toda la historia mediante el examen exclusivo y excluyente del aparato fotográfico, para atrapar la cultura en la descripción de sus

gestos nimios: escribir, hablar, amar, fotografiar, plantar, fumar, telefonar... Sin lugar a dudas, ese escrutinio de lo cotidiano era para Flusser —y sigue siendo para el que desee hacerlo— el camino hacia una real antropología de la cultura a través de sus instrumentos y sus prácticas. Todas las correcciones y discusiones que puedan suscitar entonces los textos de Flusser son —rescatando un debate que parece haber quedado superado cuando en realidad nunca fue resuelto— los puntos de partida para una necesaria reflexión acerca de la forma en que lo humano se inserta en la historia. Allí donde el acto de fotografiar se convierte, en bella expresión flusseriana, en el «gesto de la contemplación», identificando así la fotografía con la filosofía misma.

Luis Alonso García
Universidad Rey Juan Carlos
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad